

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

InventioとHarmonia : 「作品」の分析とバッハにおける存在論

| | |
|-------|---|
| メタデータ | 言語: ja 出版者: 公開日: 2012-12-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属: |
| URL | https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/899 |

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



Inventio と Harmonia

——「作品」の分析とバッハにおける存在論——

吉田・プロティノスさんの思い出に

丸山桂介

明晰なるものはその明晰なる形姿の故に、その背後に、人の目の容易に届くことのない深く隠された所に、明晰なるものを生み出す根拠 *αρχη* なるものを有している。

明晰なるものは、その明晰な響きの故に、これに傾聴するものの耳に、これも容易に解き難い謎を吹き込んで根源への探求を促す。

その根源なるものはしかし、響いて在る響きは根源なるものの響いて在るものだということを知る耳にのみ、その在ることを告げる。

明晰な形姿と明澄な響きの中にバッハの音楽は在る。バッハ傾聴——だがその響きへの傾聴の最中に、バッハの音楽を前にするものが最終的に立ち向かわなければならなくなるのはひとつの間である——バッハの音楽は、何故響いてひとつの「作品」として存在するのか。

「作品」は、何故なら製品と呼ばれるものとはその存立の基盤を異にして、単に人の手によって成立を可能にされるものではないからである。「作品」は、あくまでも、根拠なるもの *αρχη* が響いて在ることによってのみ「作品」として在り得る。とは言えしばしば根拠なすもの、根源なるものは「ひとつの響き」という在り方によってのみ「作品」を支える。かつ「ひとつの響き」は「作品」それ自体ではなく、「作品」を支える「基体」として響く。「作品」は、この基体によって整えられる響く空間であり、しばしば楽譜として我々の前に置かれている。ならば我々は楽譜として置かれている空間をそこに聴いて、その空間を形成する基体を手がかりに、根源なるものに目を向けなければならないであろう。バッハ傾聴は即ち根源への傾聴である。

バッハの曲集“*Inventionen & Sinfonien*”は、その名称の告げるところからして明らかに音楽の修辞法を一箇の「作品」としてまとめあげたものに他ならない。*Inventionen* はラテン語によって記された修辞学における *inventio* を言い、*Sinfonien* は、音楽の修辞学において特別に重要な概念を担う調和、即ちハルモニア *αρμονια*・*harmonia* と名付けられる或る「響き」をバッハのことばとして述べたものである。

Inventio は、ルネサンス以降の人文学の領域において、知的作業に従事する人間にとっての共通概念であったばかりでなく、自らの学習時代にバッハが親しんでローマのキケロもしくはクィンテリアヌス等の修辞に関する著作から音楽の領域に移置されたものである。また harmonia は、いわゆる古ギリシアのピュタゴラス派に由来する宇宙の秩序たる響きを指す、これまたとりわけてルネサンス以降の学術の領域における共通理解に根ざす一概念であり、それをバッハは「共に響いて在るもの」Sin-fonia として表記したのである。但しこれには、特殊音楽的、かつバッハ的なる、以下の条件を付さねばならない。前提の条件は、当面二点に絞られる。

バッハが属したルター派教会の基をなしたマルティン・ルターが説いたのは音楽における調和、別言して音楽に特有なポリフォニーという多声性における調和、即ち Sin-fonia であった。

ルターが言うのは、多数の人間が同時に話をした場合の響きの混乱と、多数の人間が音楽を唱和した場合の整った響きの美、双方の間にみられる著しい相異である。

バッハの“Sinfonien”は単に三つの声部を有することを言うのではなく、三つの「個」としての三つの存在が響きにおいて調和して在る harmonia を、それもとりわけて、ルターの言の背後に横たわる教会における harmonia を指し、最終的には多くの個的存在が調和した状態に立つこと、つまりはひとつの基体、もしくはひとつの秩序に立つことによって形成される人間の存在状況を問うものである。その存在状況は、最終的には、バッハその人の生を支えた或る聖なるものを基体として形成される、アウグスティヌスの言に拠れば civitas Dei という、神の宇宙空間に在るものの存在状況である。だがこれには第二の、次の前提が付さねばならない。

ルネサンス以降の西欧の知的・学術的領域の中に位置づけられた、医術・哲学を修めたフィレンツェの人、フィチーノの果たした役割にはあらゆる言辞を超えて多なるものが存する。今日、フィチーノのギリシア文献の翻訳の業績の陰に隠されて音楽家フィチーノの姿は殆んど人の目に触れない。しかしリュートをつま弾いて自ら歌を歌って問うたフィチーノの言う *concentus* を無視してその後の時代の音楽における harmonia を説くことはほぼ不可能に近い。

concentus は、これも要するに共に歌うこと *con-centus* 以外の何ものでもなく、言い代えて *sin-fonia* たり得る。だが、フィチーノが問題にしたのは *concentus* において共に歌う相手、他者、他なるものの存在であって、フィチーノは自らを超えて在るピュタゴラス＝プラトンの意味における harmonia、宇宙の秩序との協和を訴えたのである。他なるものと共に歌うためには、他なるものと音合せをせねばならず、そこに成立する協和＝調和を通じて自らが他なるものの秩序を感受し、そうしてその感受された秩序を歌い出すことであった。当然のことながら、やがてフィレンツェのカメラータの手によって実を結ぶことになるモノディーという独唱歌においてさえ、*concentus* はその根底に存することになった。外なる形としてのポリフォニーではなく、内的になされるこの他なるものとの *concentus*こそ、バッハの音楽における、根源なるものへの道を拓く鍵である。



曲集“*Inventionen & Sinfonien*”はひとつの *inventio* を基体として書かれた 30 の曲を含む。曲集の全 30 曲に一貫する基体は第 1 曲の C Dur から取り出して次の形をなしている（譜 1）。

Moll におけるこの基体は、原則として 3 度音の変化を伴う。いま、与えられた紙幅の都合からして、曲集前半の 15 に絞って各曲における基体の在り方を検証する。他に比して大きく記された音符が基体である（譜 2）。



次に、この基体のペルソナがどのようなものであるかについて、若干の付説が記されなければならない。そうでなければ、基体は単なる一音型にとどまることになるからである。

曲集 30 曲の基体は、バッハの「ミサ・ロ短調」に姿を現わして終曲の“*Dona nobis pacem*”の詞の中にひとつの具体的な人の声、人のことばを語り出すことになった（譜 3）。ミサ通常文を締めくくって“*Agnus Dei*”の末尾に置かれた“*Dona nobis pacem*”は神によってのみ与えられ得る「平安」*pacem* を求める祈念のことばである。与えたまえ *Dona* は無論いまの時の中で歌われる、間もなく与えられるであろう平安への祈りであるが、しかしミサ通常文の冒頭“*Kyrie*”に続く“*Gloria*”の中で既に「地上の平安」*et in terra pax* が歌われていることからすれば、キリスト・イエスの降誕による地上の平安の後の、復活・昇天された十字架の主キリストの再臨によってもたらされる永生の平安への祈願が“*Dona nobis pacem*”には込められていると判断される。作曲の年代からすれば曲集は早くに記され、やがて晩年の、死の間近に在ったバッハの手によって平安の祈りの詞は問題の基体に添えられたのであった。従って、作曲の順が逆であればともかく、*inventio* としての基体が平安の祈りに限定され得るか否かを特定することは出来ない、にも拘わらず、その他の、バッハの多数の「作品」にみられる存在状況から判断して、曲集の基体をなして *inventio* は平安の祈りをその存在根拠としていると考えて間違いはない。

他方で、曲集は前半に 15 曲、後半に 15 曲、計 30 の小品をひとつの「作品」*corpus* として呈示している。古代からの、数による思想の系の表明の手段であるゲマトリアに拠れば、バッハの「作品」における 15 はキリストを表すアルファとオメガを意味すると判断される。ギリシア文字の α と ω に該当するラテン文字の A=1、O=14 の計 15 が即ちキリストのアルファとオメガである。また 30 は聖書の告げる、ルカ 3,23 に言うイエス・キリストが宣教を始めた年齢を示す。従って曲集は「平安」をもたらすキリスト・イエスの、聖書に記された、かつ教会

の神学によって規定された諸相を述べる、響くキリスト論であると言い得る。いまは、それについて細部にわたって記すだけの紙幅を持たないが、しかし第1曲のC Durと第15曲のh Mollが共に22小節であるのは偶然の一致に拠るものではなく、h Mollにおいて具体的に響いて在るキリストの十字架刑、受難物語において決定的な役割を果たす詩篇の22が、バッハ自身の手になる曲集の浄書譜における、15の“*Inventionen*”のはじめと終り、アルファとオメガを表明してそこに置かれたが故である。しかもここに言う数は、単に何かあるものの数を数えるための数ではなく、数が表明する或る事柄それ自体がそこにいま数として顕われて在ることを告知しつつ在る *representatio* としての数である。15、22、30は、少くともバッハにとって、キリストの現在であった。

参考までに記せば、曲集のプロトタイプである『ヴィルヘルム・フリーデマン・バッハの音楽帖』の扉にバッハは「音楽帖」のアルファとオメガを書き添えている。ケーテンにあって1720年の1月22日というのがバッハの手による「時」の記述である。が、改めてこれを眺めて何故この「時」が記されたのかという問は残る。

1月 *Januar* は「時」の始原たる「1」を、また二つの顔を持つ神 *Janus* に由来する *Januar* には「二性」が、キリストの神性と人性を指して備わっている。その「二性」はしかしここでも「二つの二」たる「22」によってその意味を限定されている。しかもバッハは1720の「年」をラテン語で *Anno* と記す慣行に立ちながら、綴りをアルファとオメガの形に略して *Ao* と記している。*Ao* は神の宇宙空間の一切の存在の原初をなす「1」なる十字架の神キリストであり、「音楽帖」はそこに成立の根拠を置く、とバッハは宣言したのである。

加えて、平安を祈念する *inventio* を支えて、目下の曲集に限定されることなくバッハの諸作において異なる形での、やはり基体をなすコラルによって、上記の事柄に新たな照明を当てることが出来る。コラルを何等かの事象の基として使用することは中世的伝統の技に属するものではあるが、バッハにとってコラルはしかし数と同一の意味において、コラル詞によって歌われ告知される神・キリストの、響く現在であったと言わねばなるまい。コラルに関しても、検証は少数に限られねばならないが、問題はしかしここでも例証の量にではなく、事例の知解に存する。

まず再び第1曲のC Durから拾ってその3・4小節目の譜の（譜4）、ソプラノが歌うのは十字架のキリストの「血ぬられ傷つけられた御頭」 *O Haupt Blut und Wunden* であり、バスがそのキリストを歌って「私は天の高みから来た」 *Vom Himmel hoch da komm ich her* ことを告げる。この「天の高みからの到来」は他の曲、例えばルカ1,47以下のマリアへの受胎告知の記事に拠る「マニフィカト」 *BWV243 / 243a* に直接する第6曲E Durの43小節からの、これもバスの歌の中に姿を現わす。クリスマスの降誕物語に関するルカの聖書記事からすれば到来する「私」は天使と解されるが、バッハの用例からした場合に「私」はキリストと判断されて、バロック的表象の、バスはキリストの声部と解される点からして文字通りに、天使ガブリエル

によるマリアへの告知をそのままに、天の高みから、バス声部が他面において象徴する地上へと、キリスト・イエスは受肉され降誕されるのである（譜5）。

同じことは第10曲のG Durにもあてはまる。曲の小節7から9のバスにコラールは現れて「目覚めよ」Wachet auf と呼びかける。27小節以下にその警告の声は響いている（譜6）。

しかも「目覚めよ」のコラールはキリスト教的終末論に立つもので、詞はマタイ 25,1-13 に依拠している。目を覚まして主の到来に備えるべく人々に呼びかけるこのコラールに対する、「天の高みから来ます私の到来」は明らかにその応答であって、バッハが生涯をかけて追求し響かせた *civitas Dei* の、神の宇宙の新たな創世 *Genesis* がこれによって開示されることになるのである。

キリストの到来・受肉は教会暦に即して言えばその終末からアドヴェントを経てクリスマスに至る「時」の中での出来事である。バッハの属したルター派の教会におけるこの「時」の構造は、ルターその人の神学に遡源してローマ・カトリックとの相異を際立たせているのであって、当然に、バッハの「作品」における響く神学もこの「時」の構造を自らの基盤としている。

その「時」の構造はキリストの到来の「瞬間」*vuv* を教会暦の流れとして典礼化したもので、古来、ローマ・カトリック教会で、復活祭に一週先立つ「棕櫚の日曜日」に朗読・講解されたマタイ 21,1-9 に描かれたキリストのエルサレム入場の知らせ *Evangelion* の典礼化として設定されたのであった。ルターはこのマタイ 21,1-9 を、クリスマスに先行して4週にわたるアドヴェントの第1日曜日にも用いることによって、クリスマスの降誕・受肉の「時」を待望するアドヴェントの教会の祈りの中に、エルサレムと言う名辞によって表わされる地上へのキリストの到来を重ね合せ、よって降誕・受肉の「時」が、やがてエルサレムにおいて執行されることになる十字架への到来の「時」であることを鮮明に描き出してみせたのである。バッハの音楽が降誕・受肉と十字架を好んでひとつのフレーズの中に響かせるのは、このルターの、十字架への受肉の神学の故である。曲集の、王たるキリストを現在させる C Dur と十字架のキリストの h Moll が「22」によって一体化されるのもそれ故である。二つの曲から、具体的にそれを析出したのが次の譜例である（譜7）。

これは h Moll の 20・21 小節のバスの中に姿を見せた受肉の *inventio* であって、やがてこれもバッハの晩年の「口短調ミサ」の「クレド章」において「そうして受肉され」*et incarnatus est* の詞を歌うことになる十字架への受肉のキリストの姿である。と同時に受肉の「時」は教会暦において明らかにクリスマスであることを、h Moll の第15番は既にその曲頭において明白に告げている。

バッハの、類い稀な告知の技 *ars* と呼べるであろう、次の譜8に刻まれて3曲の h Moll と、C Dur を鏡の軸として映し出されて h Moll と一対をなす1曲の b Moll において、バッハの筆が刻み彫り上げたのは共通の、ひとつのキリスト像であった（譜8）。

この共通のキリスト像は、改めるまでもなく、十字架につけられるために受肉される降誕のキリストに内在する受苦される主キリストである。そのことを、バッハはクリスマス用のカン

タータ BWV64 において、神の愛の技として読み歌うのである（譜 9）。

では、如上の事柄は地上の王キリストを扱かう C Dur の第 1 番にあってはどのように響くことになったのか——C Dur は早くミュールハウゼンでの活動期にまとめられた市参事会員の選挙の際の、新旧の会員の交代式のためのカンタータ BWV71 の第 1 曲に用いられて、詩篇 74,12 の詞をとって「神こそわが王」を歌った調性である。その C Dur の“*Invention*”の中間部では「血ぬられ傷つけられた御頭」のコラールがストレッチされ、やがてコラール冒頭の 4 度の跳躍が拡大されて *exclamatio* の音型となって神への待望の呼び声を高くする。そうしてその *exclamatio* の声に答えて 13-15 小節のカデンツ、即ち時の終末の高揚の中で主キリストの受肉が果される、故に「人よ、目覚めよ」とコラールが警告を発する（譜 10）。と同時に、この警告を受けてのことなのか、曲も終わろうとする 21 小節目で奇妙な現象がおきる。

C Dur の中に、18 小節から、キリスト＝羊飼いの聖書記事に依拠するものなのか、パストラルを思わせる F Dur が顔を出す。理論的には、これはバッハの調性観に基づく調性構造として捉えられる調的カデンツではあるが、しかしいまは、いわゆる調性格論の側面からこれを読むのが正鵠を射る。おそらくは、ヨハネ 10,7 以下の良き羊飼いのたとえ話が基底に据えられたのであろう、受肉のキリストは良き羊飼いとして羊のために命を捨てる、というのは「血ぬられた」十字架のコラールに歌われるキリストの受肉のたとえに他ならない。羊飼いキリストが到来される故に目を覚ましているようにと呼びかける曲の 21 小節目に、先立つ 20 小節で F Dur から回帰された C Dur の中に再び *b* が登場するのは以上の、この楽曲の神学的楽式構造に無論のこと深く関わるものである。

先のゲマトリアに立って出来事の場所 *Loci topici* は「21」小節であり、*c-b-a-g* と動くこの形は両端とそれに挟まれた各二つずつの音の関連に分けられ得る。外側の *c-g* は「37」、挟まれた *b-a* は「21」である。37 は P と X を組み合わせたキリストのモノグラムであり、「21」はマタイ 21 を、主の到来を告げてエルサレムへのキリストの入場を表す。正に、主の到来への待望の声の高まる *exclamatio* への神の応答の場であり、併せて、続く終末の「22」小節は十字架の死を告げるものであれば、第 1 番の C Dur における「目覚めよ」は、単に主の到来への警告に終るものではなく、主キリストの十字架の「死」に「目覚めよ」と呼びかける戒めのことばとしての役割を担うものであることになる。今日に一般に用いられる曲集の版の第 2 曲は、ここで説かれる「死」、即ちキリストの受難の音楽たる、もしくはキリストの受難 *passio* への思いを深くする *com-passio*、共感の想念に深く沈む瞑想の *c Moll* である。*c Moll* は、バッハがマタイとヨハネの二つの受難曲の中で、十字架の上でのキリストの死に続く埋葬と、この出来事に対する *compassio* の痛みと悲しみを響かせる際に用いた調性であり、地上の主を描いた C Dur と相対する調であると言えなくはない。だが、C Dur の第 1 曲の 11 小節で第 2 曲 *c Moll* の *compassio* の *inventio* を顕現させることによってバッハは、この二つの調が表裏一体をなすものである、と言う以上に、キリストにおける神性と人性に対応して、分ち難く溶け合っひとつの体をなす、正しく響く十字架の降誕なのだということを告げるのである（譜 11）。

この告知はしかし c Moll との表裏一体性の中でだけなされるのではない。事柄それ自体の与えるイメージからすれば、十字架は暗く悲痛である。だが西欧中世の教会堂を飾ったキリスト像の中に着衣の、むしろ明るさに包まれた十字架のキリストが存在するように、バッハの音楽においても十字架は常に悲惨であるわけではなく、しばしば王たるキリストに相応しい形態を示す。

C Dur 第 1 番冒頭の基体を改めて検討して明らかであるのは、Dona nobis pacem の祈りを響かせるこの基体の中央に、f-d-e-c の四つの音による横たわる十字架の音型が組み込まれていることである。Dur の響きの中に姿を現わす十字架は、Dur という語の語源的センスからして打ち碎かれることのない、固く確たる Dur なるものである（譜 12）。

本来、十字架が要請されたのは死への対応の故であり、十字架上で死に捕えられたキリストがしかし死に打ち克つことによって復活の事実を明示するのが、キリストの受難の中心に立つ十字架である。従ってこの事柄自体が、人の手がキリストを十字架に打ちつけることは出来たにせよ、死が神の力を呑み込むことの不可能事であることを告げているのであって、Dur における十字架を響かせてバッハはこの固さを表わしたのである。言うならば、Dona nobis pacem の祈りの声の只中に、死を超えて十字架は固く立つ、とバッハは語るのである。

今回の分析では C Dur が主要な場を占めた。そのため、救いを巡って神的生の肯定的な面が浮かんだと思われる。しかし C Dur = c Moll の一体性に尽きることなく、C Dur の肯定性の中にさえ、バッハの音楽の根幹をなして神への怖れは存することを忘れてはならない。C Dur によく代表されるであろう肯定性の音楽でさえ、表面的肯定性の側面からのみ捉えられた瞬間にバッハの音楽はその存立の根拠を失うからである。むしろ逆に、すべては十字架の「22」に集約されて望みなき否定性の中に置かれるのが正しく、望みなき否定性の中にこそ望みは訪れ来ることこそが、バッハの信であったと判断される。

今日、アメリカ・カリフォルニアの神学校に保管されているバッハが使い、書き込みをしたカーロフ版聖書において、バッハの書き込みは旧約聖書に集中した。何故なのか。理由は詳にされ得ない。だが推定されてひとつの事柄を選択することは不可能ではなからう——聖書が、神と人との関わりに関しての記述の書であるならば、バッハが旧約の神に向って多くの事柄を問うたと判断するのがその選択である。旧約の、高みなす聖なるもの、一切を超えて立つ絶対的な神。そのひとつの例証たり得るであろうか——「ミサ・口短調」の Sanctus の自筆譜第一アルトのパート（24 小節目）にバッハは“Dominus Deus Israel”と記す。言うまでもなく、ここの通常文のテキストは“Dominus Deus Sabaoth”である。第一アルト以外の各パートは後者の「万軍の主なる神」を歌い、第一アルトは「イスラエルの主なる神」を歌う、と少なくともバッハの考えにおいてはそのように構想されている。もとより「万軍の主」という言表そのものからして旧約の神表現であり、万有 Sabaoth を創造した神であれば、当然に万有を治める神として讃美を受けることになる。それを強調して、バッハは万有を治める神はイスラエルの

神であると言う。イスラエルはユダヤ民族を指すと共にキリスト者をも指すことから、自らの信仰する神は創造の主なる、万有を治めて一切に超出する絶対的力を有する神であることをここに表明したのだと考えることが出来る。バッハにおけるこの神概念は、晩年の「フーガの技法」に象徴される厳格書法の「作品」においてとりわけて重要な役割を果たすと言わなければならない。厳格書法は、万有の創造に際して与えられた、万有を治め支配する「万軍の主なる神」の創造の秩序を、他の書式を超えて鮮明に映し出すからである。

C Dur の第 1 番をはじめとする“*Inventionen*”において「天の高みから私は来る」と告げられるとき、あるいは全 30 曲の基体それ自身の中に十字架のキリストが現在されていることが歌われるとき、それはこの「主なる万軍の、イスラエルの神」と大いなる主、王としての十字架のキリストの到来が現になされていることを表明するのである。かつ、それによって、今日的バッハの響きの中にほぼ完全に姿を消した神への怖れ、畏るべき神の存在が告げられることになるのである。

旧約の神は救いの神であると同時に、背く者を滅ぼす神である。神のこの双の顔については旧約の中でくり返して述べられ、とりわけて詩篇の中で強調されている。

わたしは心を尽くして主に感謝をささげ
驚くべき御業をすべて語り伝えよう。
いと高き神よ、わたしは喜び、誇り
御名をほめ歌おう。
御顔を向けられて敵は退き
倒れて、滅び去った。 詩 9,2-4

私は讃美を歌う。しかしその讃美の歌は恐れと不安に背を衝かれている。敵は文字通りに私に敵する者である。だが私に敵する者は私自身でもある。もしも讃美の歌が私の口から消えたなら、私は滅びる。

常に死に晒され、滅び即ち自己の在ることの無化への怖れに捕えられるが故に、讃美の歌は歌われる。そうしてその歌に答えて「私は来る」——ここにバッハの音楽の世界の「原点」はある。C Dur の第 1 番の冒頭に「ミサ・口短調」の“*Gloria*”を飾った“*Quoniam tu solus sanctus*”のキリストの、あなたのみが聖なる、救いをもたらす力強い主なる方を表わす *inventio* が「目覚めよ」と共に組み込まれたのは明らかにそれを表明してのことであるに違いあるまい（譜 13）。



バッハの諸作には、当該の曲集と同様にコラールが内在し、各々のコラールは神学的意味連

関によって相互に深く結び付いている。しかも、何れの曲の場合にも、用いられるコラールはほぼ同一であって、讚美歌集から適当に選ばれて使用されているわけではない。つまり使用されたコラールは神学的要請に基づいての選択であり、基本的にはルター派教会の、とりわけてルター正統派の神学に即して、また更にはバッハその人の神学的判断に基づいて選択されたと考えられる。

キリスト教の神学には、その成立にきわめて複雑な経緯が認められるが、いま、便宜的に捉えて言うなら、聖書とその内容に関する註解が、バッハの神学的音楽の構造の解明には重要であって、目下のコラールの選択の事情にそれは明白である。

バッハが多数の神学書を自らの文庫に所持していたことは今日では常識化されつつあるが、バッハの文庫に収められていた神学書の中でアウグスト・プファイファーの書物が最も高度なレベルにおける神学の体系的記述を見せて、バッハの諸作の神学的側面と良く共鳴すると判断される。とは言え、あくまでも音楽の実践の場に生きたバッハにとって、教会の、体系づけられた神学のみが直接的に日々の活動に利用され得たわけではなく、特にカンタータ等の教会の典礼の用に供される音楽に関しては、そのテキストの解釈に関わって聖書註解は重要であったと考えられる。いわゆるオレアリウスの『聖書註解』はきわめて実用的にもまとめられているため、バッハにとって、作曲の際の座右の書のひとつであったと言い得る。と同時に、聖書註解は文字通りに聖書本文への註解・解釈を記したものであり、日々、その註解を目にしてバッハは自らの神学思想の深まるに並行して、自らの聖書註解を手にするようになったと考えるのが妥当である。自らの所持する神学書との関連の中で、自らの目で聖書の字句を検証することによって、バッハ独自の神学は体系化されたと言うのが正しいであろう。バッハの手になる響きの解明には、当然のことながらバッハが所持していたルター派教会の神学書を参考に引くだけでは不十分であって、聖書本文そのものとの対峙及びそれを支える補助的資料として、20世紀に大きな進展をみた、ドイツ語圏での聖書研究、特に新約聖書神学研究が欠かすことの出来ない文献として用いられる必要がある。

神学面におけるバッハのこの性向は音楽の領域におけるバッハの創作の技に一致する。およそ入手可能なあらゆる資料、先人の諸作を収集し研究しながらも、最終的にバッハが用いた音のことばはバッハ自身のことばであった。バッハはあくまでも作家であって研究者ではなく、創作は他者の言語を語ることによって可能とされるものではなく、自らのことばによって語られるときにのみ果される。しかし同時に、一般的には創作は既存の言語を用いて行われる。バッハもその例外ではない。だがバッハの「作品」はバッハのことばを語る。



バッハの「作品」における根拠・根源なるものについて再び考える。そのときに、重要な事柄として浮かび上がるのがバッハ及びバッハの立った西欧の精神史における創造に関する判断

である。この判断にはギリシア哲学とヘブライの神観と、キリスト教における異端の問題が深く関与している。同時に、人の心における信仰の問題、その在り方も視野に入れておかねばならない。

一口にギリシア哲学と呼ぶことは簡単だが、ギリシア哲学と呼ばれるものが扱った問題の範囲は余りに広く、問題点は限りなく多岐にわたる。どこかに、視野を据えねばならない。

バツハ的創作の領域における創造に関しては、考えられ得るものは在り、考えられ得るものと在り得るものとは同一である、とするパルメニデスの言はまず第一に取り上げられねばならない。とは言え、この言について考えるためにはではない。在るものが考えられ得るものであることはそれ以上の註解も分析も必要とされないからである。

無論、パルメニデスの言が無くてもバツハの「作品」は在り得ると言い得る。しかし在り得ないとも言い得る。古典古代からキリスト教中世への移行の過程で、ヘレニズム的精神風土の中でギリシア哲学との触れ合いを基のひとつとして聖書は成立し、その後の教父神学に占めたギリシア哲学の多なる役割を考量するとき、バツハが立った存在の基盤を作り上げこれを支えて人間の思考のいかなるものであったかを検証するとき、パルメニデスの名前が具体的に出て来るか否かの間に関わりなく、パルメニデスの言は読み上げられねばならない。考えられ得るものは在り得る、という言葉表に等しく、言い得るものは在り得るのであり、言い得たものは在るのである。思索され、言われてひとたび響いた言は消えることがない。響くものは時空を超えて堅牢だからである。

目下の検討に、プラトンの名前は不可欠であり、プラトンの説いたイデア論に言われたイデア＝範型に倣った、イデアの写しとしての創造論はバツハ的「作品」の在り方について決定的である。プラトンに先立つピュタゴラス（派）のハルモニア、響く宇宙の調和を写し出す地上の響きという音楽の在り方がバツハの「作品」の存立を保証するのである。人の手による、調和して鳴り響く音楽が宇宙なるイデアを映し出すからである。

だがプラトンの、ギリシア的イデア論＝創造論に対峙して、キリスト教的創造論において問われるのは創作に際して必要不可欠な素材の由来である。イデアの写しがイデアに倣って整えられ秩序づけられたものであるとされるときに、秩序づけられるべく在る、秩序づける手を待つ素材の由来は、イデア論＝秩序論の枠内では問われる必要はない。確にプラトンの『ティマイオス』をはじめとする著作は創造の問題を巡ってキリスト教ヨーロッパ中世にも多大な影響を与えてはいるが、しかしそこに始原の、無からの創造に関する思索は欠如し、この点についての思索をキリスト教的創造論に任ねることになったのである。逆の視点から言えば、この欠如の故にキリスト教は独自の創造論をその宇宙観の基に据えることが出来たのだと言い得る。また併せて、キリスト教が成立の当初から確たる神学の体系を持たなかったこともこれに与る。キリスト教はローマ時代に発展し、各地に広がるが、それに連れて種々の神学上の問題が提出され、論議されて次第にその神学を固めたのである。論議はしばしば論争の形をとり、いわゆる公会議の場で教会として取るべき視座は決定されたのであった。いま問うている創造の問題

についても事情は変わらない。

キリスト教の創造論にとっての第一の資料は改めるまでもなく聖書に、旧約・創世記の冒頭の記述に求められる。神による万有の創造が、日を追ってなされる様がそこには手際よく記されている。しかし「初めに、神は天地を創造された」という記述に始まるこの創世の記事には「無からの創造」の概念は明確には記されていない。この概念が聖書の言として登場するのは、ローマ時代にヒエロニムスの手によってまとめられたラテン語訳ウルガタ版に収められた第二マカバイにおいてである。

これも旧約に含まれる第二マカバイ 7,28 は決して創造の物語に含まれるものではなく、敵の手にかかって殺害されるわが子への母親の言である。創世記の冒頭と異なる母親の言はわが子への慰めの、かつ神への信仰を述べたものであって、それ故にしかし創造と信仰を巡る重要な証言をなしている。

第二マカバイは旧約の一書巻ではあるがヘブライ語ではなくギリシア語で記された。それをヒエロニムスがウルガタ版に収めたときに、翻訳上の問題、と考える以前にはるかに神学的主張に基づくと判断される、いわば意図的誤訳がこれに施されることになった。日本語訳された新共同訳聖書は原典に忠実であり、ギリシア語でまとめられた旧約、七十人訳の本文にその訳は一致する。即ち母親の言は「子よ、天と地に目を向け、そこにある万有を見て、神がこれらのものを既に在ったものから造られたのではないことを」知るようにというもので、これをラテン語ウルガタ版は訳して言う――

……omnia quae in eis sunt et intellegas quia ex nihilo fecit illa Deus

このラテン文の“ex nihilo”が無からの創造である。確かに「既に在ったものから造られたものではない」という原文の中に無からの創造を読めないわけではないが、しかし「既に在ったものから」云々の言には新たな創造を読むことは出来てもそれが必ずしも無からの創造たるわけではない。パッハが用いたルター訳ドイツ語版もウルガタに一致して「無からの創造」Dis hat Gott alles aus nichts gemacht である。

ここに見る無からの創造の考えはヒエロニムスの訳業からも推定し得るように、キリスト教が地中海を巡る地域を主なるものとして広がり行く過程で、教会の、いわば信仰箇条とも言い得る事柄として確立されたものであって、それを必然させたのがグノーシス派との論争であった。キリスト教は成立の当初から厳格な信仰箇条を持ったわけではなく、教会内部の種々の考え方相互間の討議・論争を経て「クレド文書」としての信仰箇条を手になることになった。この討議・論争における神論の中に無からの創造も位地づけられねばならないのであって、そのことは既に旧約マカバイにおける記述にも表われている。無からの創造の概念は、即ち創造論とした場合には「無」に重点が置かれることになるが、しかしそれはあくまでも神の絶対性に

対する信仰の枠内で捉えられねばならないものである。もしも無からの創造が認められなければ、神に優位して神が創造に用いることになるであろう既に在ったものの創造が他の何かを在るものによって行われることになるからである。

神の創造を巡る論争の過程で、第二マカバイ記は創世記冒頭の神による万有の創造の記事等とも関連づけて取り上げられたが、しかしそれでもなお、無からの創造には存在とは何かの間、もしくは存在の在り方に関する言は表明されていないと言い得る。それは、それが必要とされないからだと考えることも出来る。神の創造において、別言して神の働きの最中に、在るものは創造されたのであり、それは神の働きによって在ることを保証されているからである。だがもしもこの神の働きの瞬間において何か或る在るものの創造が果されるのであれば、そこにおける問題は、何か既に在るものからではない無からの創造から、創造されて在るものは何故に在るのかという、在るものの在ることを根拠づけるものとは何かを巡る、つまりは存在論へと移されることになるであろう。第二マカバイ記に並んで、そこに浮かび上るものこそ新約におけるパウロのことばであり、パウロ的無からの、という以上に、パウロ的無化による創造である。

世界が造られたときから、目に見えない神の性質、つまり神の永遠の力と神性は被造物に現われており（ローマ 1,20）

死者に命を与え、存在していないものを呼び出して存在させる神（ローマ 4,17）

わたしたちにとっては、唯一の神、父である神がおられ、万物はこの神から出、わたしたちはこの神へ帰って行くのです。また、唯一の主、イエス・キリストがおられ、万物はこの主によって存在し、わたしたちもこの主によって存在しているのです（第一コリント 8,6）
「闇から光が輝き出よ」と命じられた神は、わたしたちの心の内に輝いて、イエス・キリストの御顔に輝く神の栄光を悟る光を与えてくださいました（第二コリント 4,6）

キリストと結ばれる人はだれでも、新しく創造された者なのです。古いものは過ぎ去り、新しいものが生じた（第二コリント 5,17）

上記のローマ 1,20 における「世界が造られたとき」は改めるまでもなく創世記の冒頭に關わる。だが、創世記での時間的経緯による万有の創造の記述に対して、パウロが述べるのは「神の永遠の力と神性」が「被造物に現われている」ことであって、創造の瞬間は即ち神性が万物を射し通し、万物に滲透する「時」である。それは別のことばによれば「わたしたちの心の内に輝いて」「神の栄光を悟る光」の与えられた「時」である。その「時」に、光に射通されたものは「新しく創造された」。

パウロはこの新たな創造を「古いものは過ぎ去り、新しいものが生じた」とも言うが、これを第二マカバイの言表との関わりの中で、神は既に在ったものから新たな創造をなされたと言うことが出来る。但し、これには註が付されなければならない——死者に命を与え、存在していないものを呼び出して存在させる神。

この、ローマ4,17に言う「死者に命を与え」ることは死者を蘇えらせるということではあるが、しかしそれはその本質において死者によって表わされる、既に在りながら、なお命と呼ばれるものの欠如の故に生きてはいないものに、生命を与えることによって「存在していないものを呼び出して存在させる」ことに他ならない。それは言い代えて、既存性に在るものを無化することによって新たなものを誕生させる、創造における存在の断絶である。その断絶の瞬間は「闇から光が輝き出よ」と命じた神の命令の瞬間であり、光が与えられた瞬間であって、総称して存在への召命の「時」である。しかし何かを在るものはこれを存在させる根拠を有するものであり、召命の「時」はまたこの存在の根拠が何かを在るものに滲透することによってそのものを存在させる瞬間であって、それが創造の「時」である。第二マカバイにおける無からの創造が神の絶対性の証明であるならば、パウロ的創造の「時」は、何かを在るものに生命を与えてこれが在ることを可能にする生命の神への信仰の証であると言い得るであろう。

今日に至ってなお力強く響いて在るバッハの音楽——それは、バッハが音の響きに与えて「作品」としたその生命の力の故である。だがその生命の力は、バッハが作り出したものではない。バッハの手を通じて、音の響きに働いてそこに一個の生命体としての「作品」を現在させる、バッハを超えて射し来る、存在を支える根拠なすものとしての生命それ自体の命の力である。この生命に満たされた「作品」は、それ自体「時」の原理を備えている故に、この世上の、人間的、もしくは物理的世界の時間に左右されることなく生き続けることが出来る。それを証して余りある、バッハその人がライプツィヒ時代に購入して多くの註解を自らの手で書き込んだ、ヴィッテンベルク大学の神学教授カーロフがまとめた、いわゆるカーロフ版への書き込みのひとつである——敬虔な音楽にはいつの時にも神が現在されている。

ソロモン王の献堂式の際に、神・聖なるものいます雲が神殿に立ち込めて献堂の式に働く祭司達は奉仕を続けることが出来なかったという。「主の栄光が神殿に満ちたからである」（歴代誌下5,14）。

この、ソロモン王の献堂式に関する記述にバッハが音楽への神の現在を註記したのは、ソロモン王の神殿で奉じられた音楽が即ちバッハが傾聴して楽譜の形に書きまとめて自らの手で神の家たる教会の礼拝式で奉じた神讃美の音楽であるカンタータに一致するものであったからである。とは言え、これはバッハがそのように考えて立った、いわば信仰の言である。だが信仰は、あらゆる論理的思考の力を働かせてなされる思索が到達する究極の地点において、一切の思索を超えて突然に発見される理、*αρχη* との対峙を言う。もしもバッハが音楽とは何故に在り得るのかを問うて如上の言に行き着くことがなかったならば、バッハの音楽の生命の灯は早く消えていたであろう。

バッハにとってのみならず、あらゆる音楽家にとって作曲・演奏に用いられる音は共通の素材であり、あらゆる音素材はあらゆる音楽家にとって同一に在るものであり、既存性の中に置かれている。その既存の音を用いて、しかし或る楽曲がバッハの「作品」たるためには、バツ

ハによって用いられる音はすべてその既存性を断ち切られて無化されることによって新たな創造の場に呼び出されるものでなければならない。しかもその呼び出し、召命はバッハによってなされ得るものではない。バッハへと訪れ来て、究極的にはバッハその人を常に新たな創造の場へと召命する根拠なすものが、バッハに、自らの、楽譜としての顕在化を果すよう促すのである。しかも興味深いことに、そこで訪れ来る根拠なすものはこれもあらゆる人間にとって共通に在るものでありながら、個々の召命の場において異なる「個」となって顕現する。これは、何かを在るものによって創造された万有において、何故「個」と「普遍」の問題は解き難い問となって在るのかという事柄に連なる。

バッハの音楽も、その根源的・究極的な形姿を洗い出した上で言うなら、即ちバッハが作ったものではなく、バッハを超えたものが響きとして満ちて来ることによって「作品」として存在することになったものである。バッハは、この満ちて来る響きを書き記して楽譜としてまとめたのであった。それは、バッハの内聴を開示の場として「存在へと呼び出された」神の「作品」と称されるのが正しい。

だが、内聴されて満ち来る響きを傾聴して、これを楽譜として書き記して外化させるには高度の知と技が必要とされる。それがいかなるものであるかについてのひとつの範例をバッハは遺してくれている——それが“*Inventionen & Sinfonien*”である。



曲集の冒頭にバッハが記した曲集の目的が置かれている。それに拠れば、曲集は二声及び三声の楽曲のまとめ方の範例として、つまりは作曲の教科書としてまとめられたことになる。これは、古来からの修辞学において、文章作法や弁論の技を身につけ、更にこれを磨き上げるための基本とされた方法に立つものであって、先ず第一に、学ぶべき者は学ばねばならない優れた先人の作例を学び、暗記し、自己の技として活用し得るべく学習の度を高めて行く教程が求められたものに一致するものである。

この教程を通じてバッハが学習の基礎に据えたのは良い *inventio* の習得とその展開、また更にそれを演奏において歌い語りかけることであった。ここに、当面の課題として取り上げねばならない二つの問題が存する——*inventio* と朗誦である。

inventio の語をバッハは複数形の *inventiones* と書いて、おそらくは種々の音楽的修辞の技をここで学ぶべきことを意図したのだと判断される。ルネサンス以降の時代相の中で、弁論等の文の学の表現の技を音楽の表現の技に適応させることは広く行われていたが、そこでは個々の事例 *figura* に関しての使用法と実例が記されるのが通例である。それに対してバッハは個々の *figura* についての説明・用法に関して文字で説明することは一切行わずに、あくまでも完成された「作品」の中でこそ個々の *figura* は完全にその役割を果すのだということを提示したのであった。個々の表現の技 *figura* は「作品」の基体としての *inventio* の、種々の響く形姿の語り

かけようとするものの明確化と説得性の向上のために用いられて、*inventio* と常に融合しているべきものであることを訴えたのである。即ち個々の「作品」は技の点からしても「作品」と呼び得るに足る完成された形態をなしていなければならず、かつ、そのためには「個」としての「作品」が「個」たるべく、これを形態づけるすべての音が有機的に、呼吸しながら生きて相互に呼びかけ合って全体として一個の生命をなしていなければならぬ。そうでなければ、バッハへと訪れ来る根拠なすものが響く生命 *δυναμις* として新たな存在たることはないからである。二声と三声の「声」は、生命あるものの、語りかけて自らの在ることを他に告知する存在の声である。

バッハが曲集の最終の目的を技の修得にではなく、歌い語りかけること *Cantabile Art* に求めたのもこの存在の声の故であると判断されよう。弁論における文学・文章・文体が書かれる草稿の中にその最終的在り方を持つことなく、あくまでも弁論の場、語られる語りの中に、つまりは響きの様態によって他への説得性を上下させる語られつつある響きの中にこそその最終的在り方を持つと同様に、バッハは演奏されつつある響きの最中にこそ「作品」は「作品」として現在し得ることをここに明確に述べたのである。

バッハは確かに楽譜を記した。しかしここに記された楽譜が即「作品」なのではない。「作品」は楽譜が生命となったその「時」に声を発する。それを可能とするためには、バッハの遺した楽譜を手にする者自らが、楽譜の奥深くに身を潜めている召命の「時」の満ちて来るのを待たねばならない。待望によってこそ、召命の「その時」は「いま」*vov* となって声を発するからである。

「作品」の分析は楽式論的・機械的にはなされ得ない。楽譜を手にして、楽譜の内奥に目を注ぐ者が、かつてバッハに訪れて自らを開示した根拠なすものとの *concentus* を果して共に歌うときのみ、即ち根拠なすものとの *harmonia* がそこに成立するときのみ、「作品」は自らの形姿を開示する。*concentus* の時と場は演奏においても分析においても同一である。バッハへと満ち来たったものが再び満ちて来ない限り演奏も分析も成立しはしない。何故なら演奏も分析も、これがなされる最中に存在の断絶が現に果されることを、これが成立する唯一の方途とするものだからである。

もう十年も前のことになるであろうか。東京音楽大学の旧 A 館の二階から現在の K 館の四階に研究室が移って間もない頃に、ひとりの男性が「バロック・古楽研究室」に私を訪ねて来られた。来訪の目的は、研究室に資料として備えてあった『プロティノス全集』を借りることであった。短く対話して、その方は『プロティノス全集』を脇に、帰られた。あらゆる研究者に共通して、望んでいた新たな資料を手にしたその時に、心は踊る——退室されて、足取りはかるやかであった。

以来、研究室に集って我々の間でその方は「プロティノスさん」と呼ばれることになった。きけば、J館の管理室に詰めておられた管理会社の吉田茂雄さんがその方であった。

それからの何年間かの間に、プロティノスさんは私を訪ねて来られて、まとめつつある論文の内容を説明され、時に私の助言を求められた。

テーマは、プラトンを中心としたギリシア哲学とその展開、わけてもプロティノスと、イスラムに伝えられて新たな神秘思想の装いをまとった思想の系譜と、日本の岡潔の数学論を統括することであった。

膨大な思索の時を必要とするこのテーマの展開の最中に、大学からの帰途、都電の中で倒れて吉田さんは急逝された。きわめて優秀な方であった。

仕事の後に、吉田さんは同僚の方達と好んで盃を交わし、酔につれて熱弁をふるったという。いまは天上で、プラトンやプロティノスを前に、熱して「在るもの」とは何かについて論じられているに違いあるまい。

楽しかった、吉田・プロティノスさんとの対話の思い出に、この小論はまとめられた。

(本学専任講師＝音楽学担当)

譜例 1



譜例 2



31

譜例 3

譜例 4

{ O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und
 { o Haupt, zum Spott ge - bunden mit ei - ner
 3
 > Vom Himmel hoch da komm ich her, ich bring euch

譜例 5

42

譜例 6

7
26
 { Wa - chet auf, ruft uns die Stim - me
 { Mit - ter - nacht heißt die - se Stun - de,

譜例 7

20
 Sequuntur adhuc 15 Sinfoniae, tribus vocibus obligatis.
 4.
 Violino I
 Violino II
 Soprano I
 5.
 Et in - car - na - tus

譜例 8

Fuga 24. 4.

Largo

Fuga 22 5.

譜例 9

Sopr., Cto. Se - het, welch ci - ne Lie - be hat uns der Va - ter er - ze -

譜例 10

} Wa - chet auf, ruft uns die Stim - me
 } Mit - ter - nacht heißt die - se Stun - de,
 der Wächter sehr hoch auf der Zinne, wach auf, du
 sie ru - fen uns mit hellem Munde: »Wo seid ihr
 Stadt Je - ru - salem! Wohlauf, der Bräutigam kömmt,
 klu - gen Jungfrauen?

譜例 11



譜例 12・13

